

La ciudad futura como ruina. Representación en la *bande dessinée* de la arquitectura y la destrucción urbana en Bruselas. *Le Dernier Pharaon* como síntesis.

Future City as a Ruin. Representation in *bande dessinée* of Architecture and Urban Destruction in Brussels. *Le Dernier Pharaon* as a synthesis.

Javier Ruíz Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid, España

javier.ruiz@upm.es

<https://orcid.org/0000-0001-7272-9114>

Resumen

Bruselas, como una de las capitales del cómic europeo, ha sido y es escenario de múltiples historias dibujadas, a la vez que reconocida como un ejemplo de renovación urbana extrema durante las décadas de posguerra europea, hasta el punto de haberse acuñado un término, *Bruxellization*, como sinónimo de destrucción sistemática de la memoria urbana y del patrimonio existente en favor de la modernización. Este tema ha sido recurrente en bastantes autores de cómic belga, abordado de manera crítica en diálogo con el activismo urbano que, sobre todo a partir de los años setenta, consiguió invertir el proceso. La obra gráfica de François Schuiten mantiene como uno de los ejes fundamentales el tema de la destrucción de la ciudad en los ejercicios de anticipación que lleva a cabo, en particular en la serie *Les Cités obscures*, con Benoît Peeters como guionista, y de manera más intensa en una obra clave, *Brüsel*. En *Brüsel* recrea de forma más que explícita el Palais de Justice de Bruselas como ejemplo de dicho proceso. Schuiten ha editado en 2019 una personal visión de la serie clásica *Blake et Mortimer*, de Edgar P. Jacobs, el álbum *Le Dernier Pharaon*, donde se concentra en el Edificio del Palacio de Justicia y lo pone en diálogo con una importante tradición arquitectónica, la de la representación de la arquitectura futura como ruina, un ejercicio romántico cuyo máximo exponente es la obra gráfica del arquitecto visionario Joseph Michael Gandy en sus encargos por John Soane de las visiones futuras de sus obras.

Palabras clave: Bruselas; F. Schuiten; Joseph Poelaert; Gandy/Soane; Renovación Urbana

Abstract

Brussels, as one of the main capital cities of European comic, has been and is the scenario of several fantastic stories, while recognised as an example of extreme urban renewal during the post-European-war decades. Up to a point that a specific word, *Bruxellization*, has been created as a synonymous for the systematic destruction of the urban memory and existing heritage in favour of modernization. This topic has been recurrent in many authors of the Belgian comic, critically aligned with urban activism, particularly since the 1970s. One of the fundamental subjects of Francois Schuiten's graphic work is the destruction of the city in a number of exercises of anticipatory fiction, specifically in the series *Les Cités Obscures*, and in a key work in this area, *Brüsel*. In the latter, the Palais de Justice in Brussels is explicitly recreated as an example of this process. In 2019 Schuiten edited a particular vision of Edgar P. Jacobs' classic series *Blake et Mortimer*, the album *Le Dernier Pharaon*, with a singular representation of the Palace of Justice building, placing it in dialogue with an important architectural tradition, depicting future architecture as a ruin, a romantic exercise whose greatest exponent is the work of the visionary architect Joseph Michael Gandy and, in particular, those commissioned by John Soane on the future visions of his works.

Key words: Brussels; F. Schuiten; Joseph Poelaert; Gandy/Soane; Urban Renewal

Para citar este artículo / To cite this article:

RUÍZ, J. La ciudad futura como ruina. Representación en la *bande dessinée* de la arquitectura y la destrucción urbana en Bruselas. *Le Dernier Pharaon* como síntesis. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. Vol. 8, Núm. 2, diciembre 2020. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/i2.2020.2.06>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

© Javier Ruíz Sánchez

1. Introducción. La evolución urbana de Bruselas en el cómic belga.

La ciudad de Bruselas, como una de las capitales del cómic europeo, ha sido y sigue siendo escenario de múltiples historias dibujadas [Vandorselaer 2004]. Al mismo tiempo, Bruselas está reconocida como uno de los ejemplos paradigmáticos de renovación urbana extrema durante las décadas de posguerra europea, hasta el punto de haberse acuñado un término, *Bruxellisation*, como sinónimo de destrucción sistemática de la memoria urbana y del patrimonio existente en favor de la modernización (*urban renewal*). Este tema, el de la renovación urbana, no sólo no ha pasado desapercibido, sino que ha sido recurrente en bastantes autores de cómic belga, abordado de manera crítica en diálogo con el activismo urbano que, sobre todo a partir de los años setenta del siglo XX, consiguió invertir el proceso y reclamar atención sobre la protección de la ciudad existente. La revista *Archives d'Architecture Moderne*, una de las líderes de dicho activismo, compila proyectos de reconstrucción de la ciudad de dichos años en un libro concebido como si de un álbum gráfico, con formato de cómic, se tratara [Culot, Schoonbrodt y Krier, 1982], explicitando dicho diálogo. En este contexto, la obra del artista y dibujante, y ocasional arquitecto, François Schuiten mantiene como uno de los ejes fundamentales el tema de la destrucción de la ciudad en los ejercicios de anticipación que lleva a cabo, en particular en la serie de historietas/novelas gráficas *Les Cités obscures*, con Benoît Peeters como guionista. Una obra clave de la serie, *Brüsel* [1992], hace de la sistemática destrucción de Bruselas por voluntad de los poderes hegemónicos el argumento principal. En *Brüsel*, dicho poder se concentra y ejemplifica en un edificio, un solo aparentemente ficticio Palais des Trois Pouvoirs que no deja de recrear de forma más que explícita el verdadero Palais de Justice de Bruselas. Precisamente el omnipresente Palacio de Justicia, obra del arquitecto Joseph Poelaert en la segunda mitad del siglo XIX, es popularmente considerado y reconocido precursor y paradigma de la destrucción de la ciudad a la mayor gloria del poder. La gigantesca mole del edificio supuso, en su día, la destrucción de una gran parte del popular barrio de Les Marolles, uno de los epicentros del activismo urbano belga un siglo después. Lo imponente de la arquitectura frente a la ciudad popular es un tema recurrente en el cómic belga, y en esta confrontación el Palacio de Justicia es permanentemente referenciado en múltiples obras, hasta el punto de que muchas historietas presentan la destrucción efectiva del edificio como triunfo ciudadano y redención de pecados urbanísticos [Vandorselaer 2004]. *Les Cités Obscures: Brüsel*, de Schuiten/Peeters, ha sido, hasta el presente, el álbum que ha llevado hasta sus últimas consecuencias dicha dialéctica. No obstante, Schuiten ha sorprendido en 2019 con una particular visión de la serie clásica de la historieta belga *Blake et Mortimer*, creada por Edgar P. Jacobs para la revista *Tintin*, el álbum *Le Dernier Pharaon* [Schuiten et al. 2019]. Esta obra es un explícito doble homenaje, a la obra de Jacobs y a la ciudad de Bruselas, a donde traslada a los personajes, los británicos Blake y Mortimer, y realiza un particular tratamiento y consideración de su papel protagónico del Edificio del Palacio de Justicia. Schuiten da un protagonismo absoluto al Palais como nunca anteriormente, reconocido como arquitectura tanto como cuestionada su inserción en la ciudad. Ello lo condena a un único futuro posible, su destrucción y su posterior abandono, de manera que es la ruina la que acaba in-

corporada al paisaje urbano de Bruselas. Pero aquí Schuiten trasciende de manera ejemplar el lenguaje de la *bande dessinée* y lo pone en diálogo con una importante tradición arquitectónica, la representación de la arquitectura futura como ruina, un ejercicio romántico cuyo máximo exponente es la obra del arquitecto visionario Joseph Michael Gandy, en particular sus encargos por John Soane de las visiones futuras de sus obras [Lukacher 2006]. Este artículo indaga en el diálogo entre las dos representaciones de la arquitectura futura como ruina, en la Inglaterra victoriana y la contemporaneidad europea en un marco de incertidumbre, sus objetivos, técnicas y marcos de referencia, el alcance y vocación de la misma, y la posibilidad de anticipación de futuros de lo construido a través de la imaginación del cómic contemporáneo.

2. Gizeh en Europa. De Gandy a Poelaert.

Algunos dibujos y, en particular, acuarelas de Joseph Gandy (1771-1843) son mucho más conocidas que el nombre del arquitecto que las ejecutó. El común de los arquitectos reconoce de manera automática algunos de sus dibujos que forman parte de la historia de la arquitectura mientras el nombre de Gandy apenas resuena. Y esto es porque lo más reconocible de su trabajo fue llevado a cabo siendo parte del estudio del mucho más afa- mado John Soane, uno de los grandes arquitectos británicos de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Un joven Gandy empezó a trabajar con Soane en 1798 [Lukacher, 2006 p. 132] realizando dibujos tanto para ser expuestos con el nombre del maestro en la Royal Academy como ilustraciones de la actividad cotidiana del estudio de arquitectura. Gandy sería un especialista, diríamos hoy, en vistas, perspectivas, 3D o renders. Aunque Gandy se independizó formalmente del estudio de Soane para ejercer como arquitecto por su cuenta en 1801, siguió colaborando con aquél de manera puntual a lo largo de las siguientes cuatro décadas, lo que demuestra, sin duda, la consideración de la calidad de su trabajo. Se trata, en general, de imágenes que anticipan un tipo de representación, si no estrictamente novedosa, sí a partir de este momento progresivamente inseparable de la proyectación arquitectónica, hasta el punto de haber sobrevivido a la generalización de la fotografía: una representación tanto de lo que puede llegar a ser como de lo que pudo haber sido y que, a lo sumo, tan sólo en un instante fue una arquitectura: una visión idealizada de un interior, de un exterior, de un conjunto, representada con vocación de hacérsela sentir posible, real, aunque distante y sensiblemente inaprehensible.

Es significativa, y en cierto modo así lo destaca Lukacher, la elección, para situar en la mesa de la vista del interior de la biblioteca propia de Soane en Pitzhanger Manor (1803) (Fig. 1), de dos objetos. El primer objeto, abierto en el suelo y apoyado en las patas de la mesa, de tal manera que se nos permite identificarlo, es un libro de grabados de Piranesi. El segundo objeto, encima de la mesa, desenrollado de igual manera para su precisa identificación, es un plano del proyecto de Soane para el Bank of England, la institución para la que ejerció de arquitecto oficial durante cuarenta y cinco años. Es la primera, pero no la última ni más importante ocasión en que dialogan Piranesi y el proyecto del Banco de Inglaterra en una acuarela de Gandy.



Figura 1. Joseph Gandy: vista del interior de la biblioteca de John Soane en Pitzhanger Manor (1803)

Con las idealizadas representaciones arqueológicas y, sobre todo, las vistas de las *Carceri* del arquitecto véneto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), “el tema de la imaginación entra en la historia de la arquitectura moderna con todo su significado ideológico” [Tafuri, 1980]. Manfredo Tafuri apuntó en su influyente ensayo *La esfera y el laberinto* el papel de las visiones imaginarias de Piranesi en la confrontación, podríamos decir dialéctica, de la realidad histórica de la arquitectura con el futuro posible y efectivo de la misma, la representación al servicio de la crítica ideológica.

El discípulo de Tafuri Francesco dal Co confronta a Piranesi con otro gran hacedor véneto de representaciones idealizadas, Canaletto, con el que comparte, pese a la diferencia de edad, el ambiente del florecimiento de las vedute, las idealizadas y muy comerciales vistas urbanas de moda en la época [Dal Co, 2019]. Ambos, junto con otros *vedutiste*, de una u otra manera introducen el tema del tiempo en las representaciones, haciendo dialogar el pasado y el futuro con un presente no real, sino idealizado. Pero, siguiendo la argumentación de Dal Co, la invasión francesa de la Serenissima en 1797 por parte de las tropas francesas, que vendría a certificar la decadencia del Imperio Veneciano, no puede desligarse de la oscuridad que va a teñir la obra de Piranesi. En sus sucesivos grabados, los aguafuertes de las *Carceri*, dicha oscuridad se convierte en la crítica ideológica a la que se refiere Tafuri, en la que sustituye “la ilusión por el artificio” y hace, en último término, “de la desestructuración un instrumento propio de la actividad compositiva” [Dal Co, op. cit. p. 108].

La obra de Gandy con Soane se va, de la misma manera, tiñendo de cierta crítica ideológica a lo largo de la década de 1820, primero a través del collage, visiones arquitectónicas que combinan arquitecturas reales, proyectadas e imaginadas en “dreams in the evening of life”, parte del título de una acuarela de 1820, y después a través de la representación de una arquitectura cada vez más influida por la antigüedad, convertida ella misma en objeto histórico y, por tanto, predispuesta a convertirse en ruina. Algunas acuarelas de Gandy se proyectan, explícitamente, hasta el año 2500. Soane pide imaginar la realidad futura de sus edificios proyectados seiscientos años más tarde. Las perspectivas aéreas de proyectos de palacios y residencias reales se insertan, necesariamente, en una metrópolis futura en un ejercicio de anticipación no exento de crítica ideológica, un explícito paisaje combinado de historia y memoria. En estos ejercicios, de hecho, hay un significativo cambio de estilo, una introducción más que sensible de la atmósfera, que algunos consideran influencia de Turner hasta el punto de que algunas acuarelas tardías de Gandy llegaron, en algún momento, a ser erróneamente atribuidas al paisajista.



Figura 2. Joseph Gandy: *Perspectiva a vista de pájaro del Banco de Inglaterra* (1830)

La ruina se liga, así, a la trascendencia. Preocupado por ella, por su fortuna futura, al final de su carrera Soane encarga a Gandy la más famosa de sus perspectivas, la *Perspectiva a vista de pájaro del Banco de Inglaterra*, de 1830 (Fig. 2), que pone a dialogar con otra vista en ruinas del Banco, la temprana (1798) *Architectural Ruins – a Vision* (Fig. 3), vista a ojos de espectador de una arruinada rotonda, que en aquel momento había sido recién renovada. Se trata, sin duda, de un diálogo entre dos procesos complementarios e interrelacionados, la introducción de orden a través del proyecto y la efectiva construcción, y la progresiva degradación al desorden de la ruina. No estamos tan lejos del concepto, que se habrá de acuñar pocas décadas después, de entropía. La construcción supone un ejercicio de ordenación, en el sentido más amplio de la palabra, del espacio físico, en térmi-

nos a la vez material, energético e informacional, la arquitectura como ejercicio neguentrópico. El abandono, la progresiva ruina, supone el avance del inexorable proceso entrópico eliminado el esfuerzo sostenido de mantenimiento. Una foto fija, desprovista del dato de la flecha del tiempo (entropía vs. neguentropía), no permitiría, hipotéticamente, apreciar diferencias entre la construcción y la destrucción efectivas.



Figura 3. Joseph Gandy: *Architectural Ruins – a Vision* (1798)

La *Perspectiva a vista de pájaro del Bank of England* es formidable en muchos aspectos. Como tal imagen fija en el tiempo, a veces no es posible determinar en qué parte del proceso entrópico nos encontramos, si el edificio se está construyendo o arruinando. Pero también la ciudad, el Londres en que se inserta, está dramáticamente representada, mientras el soporte geológico está tratado de una manera, podríamos decir, más naturalista. La perspectiva del edificio, desprovisto del techo, funciona como planta, alzado y sección, simultáneamente y de manera muy ambiciosa. Y no cabe duda de que Soane está intentando con dicho dibujo asegurar la fortuna de su obra en la historia de la arquitectura.

Porque, y es importante destacarlo, el edificio del Banco de Inglaterra no gozó en su día de una apreciación crítica unánime. Sin embargo, y esto es para nosotros más que significativo, algún importante crítico realizó un ejercicio de imaginación de la ciudad de Londres como una futura ruina urbana piranesiana, explícitamente como una nueva futura Gizeh, destacando la importancia de la herencia egipcia como ejemplo máximo de la magnificencia pasada. En este Londres futuro que dialoga con Gizeh, se destaca el Bank of England como hito arquitectónico capaz de evocar la grandeza del imperio británico

al nivel de la obra de, por ejemplo, Christopher Wren [Lukacher, op. cit. p. 163], las ruinas del Banco y St. Paul como testimonio futuro de las grandezas del desaparecido imperio.

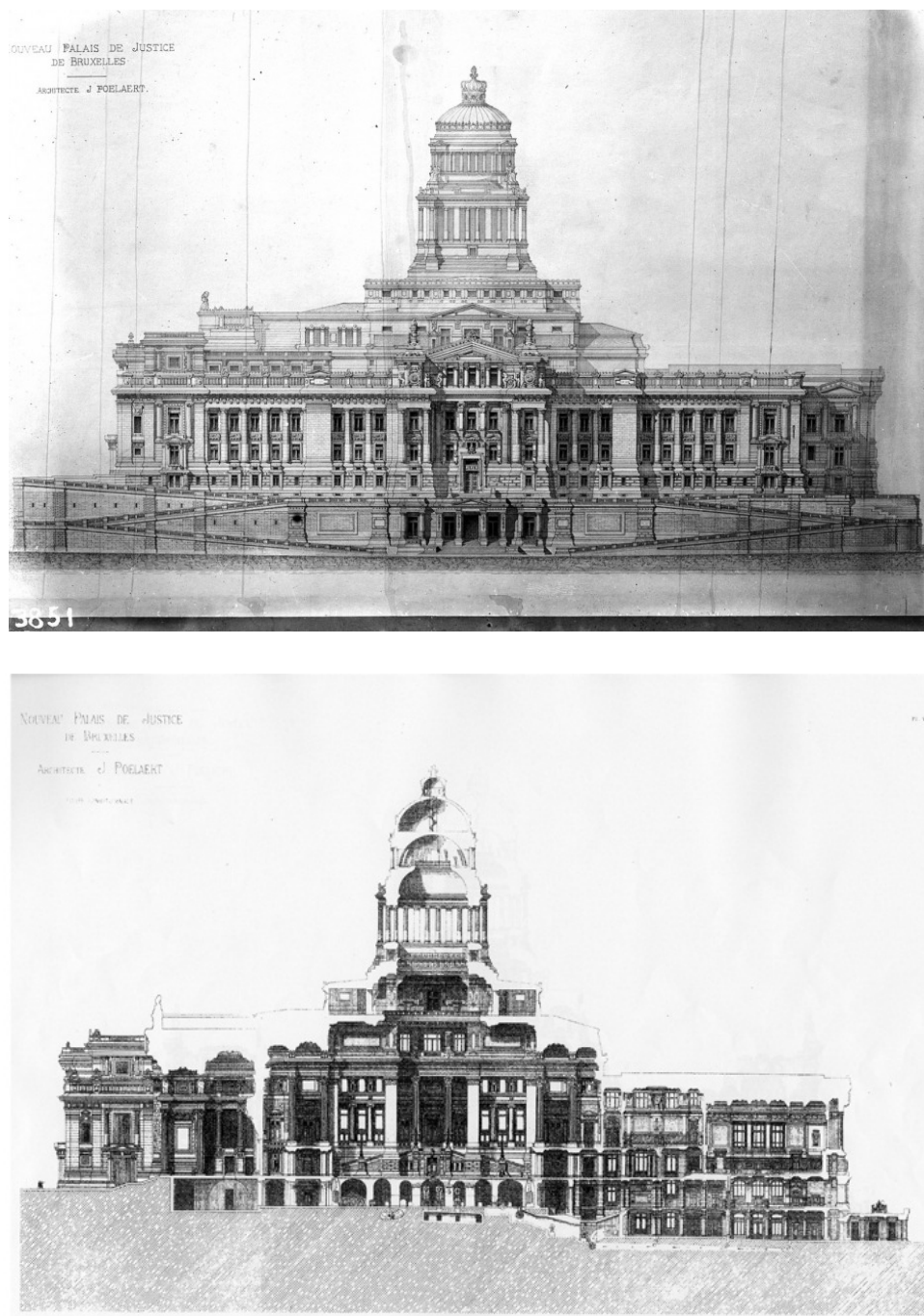


Figura 4. Joseph Poelaert: Palacio de Justicia de Bruselas (ca. 1860-1880). Alzado y sección.

La referencia a la apreciación de la ruina del Egipto faraónico es especialmente oportuna en nuestro argumento, ya que el simbolismo egipcio nos conduce en una ruta arquitectónica masónica directa de Piranesi a Soane y a Poelaert, de Venecia a Londres y a Bruselas. La controversia sobre el Banco de Inglaterra, la potencia de su inserción en la ciudad y su impacto en los procesos urbanos lineales se magnifican en el caso del que probablemente sea el edificio más grande proyectado y construido en el siglo XIX, el Palais de Justice de Bruselas, obra del arquitecto Joseph Poelaert (1817-1879), construido a lo largo de las tres décadas de 1860 a 1880 (Fig. 4).



Figura 5. El Palais de Justice de Bruselas sobre la parte no destruida del barrio de Les Marolles

2. La flecha del tiempo. Construcción y destrucción urbana. El Palais de Justice de Bruselas.

Con sus casi tres hectáreas de planta, más el necesario espacio libre y las plazas de alrededor, se necesitaron en su día la expropiación de un buen número de parcelas y la destrucción de una parte significativa de las casas del popular barrio de Les Marolles (Fig. 5). Se trata de una acción que recuerda directamente los métodos e intenciones del Barón Haussmann de imposición de orden y control sobre el París insurgente. Estamos, sin duda, ante una acción precursora de lo que un siglo después se acuñaría bajo el concepto de *urbicidio*, esto es, destrucción sistemática e intencionada de la ciudad habitada. Aunque el concepto puede ser interpretado como una acción de tipo bélico sobre las ciudades, como así es recogido por Bogdan Bogdanovich en casos como el de Sarajevo durante

las guerras balcánicas, la idea de *urbicidio* se acuñó sobre todo pensando en ciudades o barrios arrasados intencionalmente con otros motivos, fundamentalmente ligados al control y al dominio por parte del poder hegemónico, expulsando las clases y grupos sociales más débiles y renovando partes de la ciudad reconfigurando el sistema funcional y de rentas. Así fue recogido por, entre otros, Marshall Berman con respecto a zonas de Brooklyn, Nueva York, sistemáticamente renovadas por y al servicio del capital inmobiliario [Berman, 1966].

Bruselas, como hemos comentado una de las grandes capitales del cómic europeo, es en este aspecto un caso ejemplar. Sólo muy parcialmente dañada durante las grandes guerras, se ha convertido, sin embargo, en un ejemplo paradigmático de renovación urbana/*urban renewal* a cargo de las fuerzas económicas y la planificación urbana a su servicio, hasta el punto de haberse acuñado un concepto específico, *bruxellisation*, para definir la sustitución de barrios populares o partes de ellos por grandes estructuras urbanas (edificios altos, vías a distinto nivel, etcétera). Si bien este concepto se acuña inicialmente a partir de las transformaciones para llevar a cabo la Expo Universal del 1958 (cuyo símbolo máximo sería el *Atomium*) y, sobre todo, a partir del cambio en la legislación belga en 1962 [Romańczyk, 2012], a lo largo de las dos décadas siguientes se retrotrae como acción precursora de gran carácter simbólico la construcción, casi un siglo antes, del Palais de Justice. De hecho, el barrio de Les Marolles se convirtió en el epicentro de un nuevo activismo urbano. Este nuevo activismo recuperó la palabra *architecte* como insulto, de la misma manera que se había utilizado de manera más que despectiva el siglo anterior contra un ilustre vecino del barrio, el propio Poelaert. En septiembre de 1969, tras el anuncio de unas nuevas expropiaciones para ampliar el Palacio, dio comienzo una revuelta popular, conocida como la *Bataille de la Marolle* [Romańczyk, op.cit.; también la película documental *La Bataille des Marolles*, dir.: Jean-Jacques Pêche y Pierre Manuel]. Esta acción popular no sólo llegó a paralizar el proyecto de extensión, sino que de hecho dio inicio a una política pública de reconstrucción urbana radicalmente opuesta a los procesos renovadores inmediatamente anteriores.

Ni la destrucción de Bruselas, por una parte, ni el imponente Palais de Justice, por otra, ni, por supuesto, la relación entre ambos, podían ser pasados por alto por el cómic belga. La ligazón del edificio con la ruina no sólo tiene que ver con la ciudad sustituida, los barrios populares con su carga de memoria urbana arrasados, sino, también, con una inseparable visión futura del propio edificio como destinado, de una u otra manera, a convertirse él mismo, en la ruina proyectada para ser admirada como tal en una inexorable destrucción de la ciudad, de acuerdo con la flecha del tiempo entrópica. Cuando las tropas de la *Wehrmacht* de la Alemania nazi entran en Bruselas en 1940, Hitler envía inmediatamente a su arquitecto Albert Speer a visitar el edificio del Palais, que aunque sólo conocía por planos y fotografías [Speer 1969, p. 77] admiraba y quería tomar como un ejemplo más para su gloriosa Alemania¹. Para Speer y Hitler, el valor del edificio de

¹ Al igual que la Ópera de París, de Charles Garnier. Garnier, de hecho, fue uno de los primeros en destacar lo *piranesiano* del edificio de Poelaert, en particular sus interiores, a la vez grandiosos y repletos de eclécticas referencias a la antigüedad arquitectónica.

Poelaert no sólo radica en su grandiosidad presente, sino en lo que el propio Speer acuñaría como “teoría del valor como ruina” [Speer, 1969 pp. 104-106]. Según esto, para glorificar el deseado Reich de mil años se debería hacer mediante construcciones cuya ruina futura ofreciese una grandiosidad equivalente a la antigüedad egipcia, griega o romana. Este valor se hace a los ojos de Hitler presente en edificios como de la magnitud y potencia del Palais de Justice, que de hecho llegaron a inspirar una efectiva “ley de ruinas”, la necesidad y obligación de que el proyecto arquitectónico contemple de manera necesaria el estado de futura ruina del edificio.



Figura 6. El incendio de 1944 y la destrucción de la cúpula.

En el mundo de la arquitectura, la crítica a la *bruxellisation*, crítica inseparable de la *bataille*, se focaliza a partir de 1969, entre otros comités activistas, en el grupo en torno a la revista *Archives d'Architecture Moderne*. En 1982 se publica el libro *La Reconstruction de Bruxelles* [Culot, Schoonbrodt y Krier, 1982], que recoge no sólo proyectos de reconstrucción de barrios destruidos, publicados en la revista a lo largo de la década anterior, sino también un importante prólogo que repasa la historia urbana de la ciudad, y cita explícitamente la expulsión de centenares de *marolliens* por razón de la construcción del Palais. Muy significativamente, el libro adopta el formato de álbum de cómic, y muchas de las ilustraciones que acompañan a los proyectos se conciben como auténticas viñetas, que presentan la ciudad vivida, llena de personajes que caminan, beben y leen el

periódico en las terrazas, o trabajan recuperando los suelos adoquinados de las calles tradicionales de la vieja Bruselas.

4. El Palais de Justice en la obra de François Schuiten: *Brüsel*.

No por casualidad, al mismo tiempo, en 1983 se publica el primer álbum de la serie de cómic *Les Cités obscures*, creada por el dibujante bruselense François Schuiten y el guionista parisino afincado en Bruselas Benoît Peeters (a quien debemos, entre otras, una biografía canónica de Hergé). La frase que Tafuri aplicó a Piranesi sobre cómo “el tema de la imaginación entra en la historia de la arquitectura moderna con todo su significado ideológico” puede ser aplicable a esta nueva serie, en la que, sin duda, la imaginación se introduce en la historia del urbanismo moderno con idéntico significado ideológico. No sólo es rastreable la influencia de las *Carceri* en el dibujo de Schuiten, sino que la serie en su conjunto va progresivamente haciendo explícita una cierta y marcada *ideología urbanística*. Ésta alcanza su máximo hito en el tomo quinto, *Brüsel*, editado en agosto de 1992 [Schuiten y Peeters, 1992]. En éste, por primera vez, la acción que se lleva a cabo en ciudades imaginadas en el resto de la serie pasa a desarrollarse en una “audaz metrópoli” llamada Brüsel, que recuerda explícita e inequívocamente a la Bruselas sometida a tensiones urbanas, entre un supuesto progreso y la necesaria apreciación de la identidad.

La reedición de *Brüsel* en 2017 incluye un ensayo previo del propio Peeters, titulado “De Bruselas a Brüsel”, que se inicia con esta frase:

“Preocupantes vínculos unen a Brüsel, la audaz metrópolis de Las Ciudades Oscuras, y a Bruselas, abandonada desde hace más de cien años al apetito de políticos y promotores” [Peeters, 2017].

Para Peeters, “[e]n Bruselas no hay más que un palacio, el que erigió Joseph Poelaert. El Palacio Real es demasiado neutro, demasiado impersonal para disputarle el título al gigantesco Palacio de Justicia” [Peeters, op.cit.]. Es cierto. Bruselas es una ciudad que carece de grandes iconos arquitectónicos, excepto por este edificio, aunque pueda no ser precisamente apreciado por los bruselenses. Hasta tal punto y manera que la representación gráfica reconocible de la ciudad pasa en muchos casos, sí o sí, por la representación del Palacio [Vandorselaer 2004], sea simplemente como fondo o como escenario activo. Como ejemplo reciente, la primera parte, *Un mal principio*, de la última (cuando esto se escribe) aventura de Spirou, *La esperanza pese a todo* [Bravo, 2018], se abre con una primera viñeta (Texto: “Bruselas enero de 1940...”) con el botones Spirou descendiendo de un tranvía en, intuimos, la Avenue Louise. Al fondo de la perspectiva, la cúpula del Palacio nos confirma el lugar de desarrollo de la escena. No es un caso aislado: el Palais también aparece en otras series populares como *Une Aventure de Gérard Craan: Au Dolle Mol* (Jan Bucquoy y Jacques Santi, Éditions Michel Deligne – 1982), *Ric Hochet #46: Les Témoins de Satan* (Tibet y André-Paul Duchâteau, Éd. Le Lombard - 1966); *Une Aventure de Bob Morane: Snake* (Coria y Henri Vernes, Éd. Le Lombard – 1989); en *Gord 2: le Spit du Snack* (Franz y Christian Denayer, Éd. Le Lombard – 1988), en la plancha 10, el Palacio y su en-

torno se dibujan como ruina imaginada invadida por vegetación exótica, el edificio re-significado como “templo de la gran redención y la moral elevada” [Vandorselaer 2004, pp. 106-109].

Volviendo a *Brüsel*, el palacio omnipresente que dibuja Schuiten es un llamado Palais des Trois Pouvoirs en obras, a falta de la cúpula, una vista desde arriba que nos recuerda en cierta manera a la perspectiva del Banco de Londres de Gandy/Soane. Para que no quede (no queda, en ningún caso) ninguna duda de su identidad con el verdadero Palais de Justice de la verdadera Bruselas, se cita en el cómic varias veces a un tal Poelaert, al arquitecto. Se lo cita a propósito de los planos del edificio encontrados en el archivo de la ciudad, se lo cita a propósito de su ausencia de las obras probablemente debida a su interés por la compañía de las bailarinas de la ciudad de Pâhry, la gemela oscura de París.

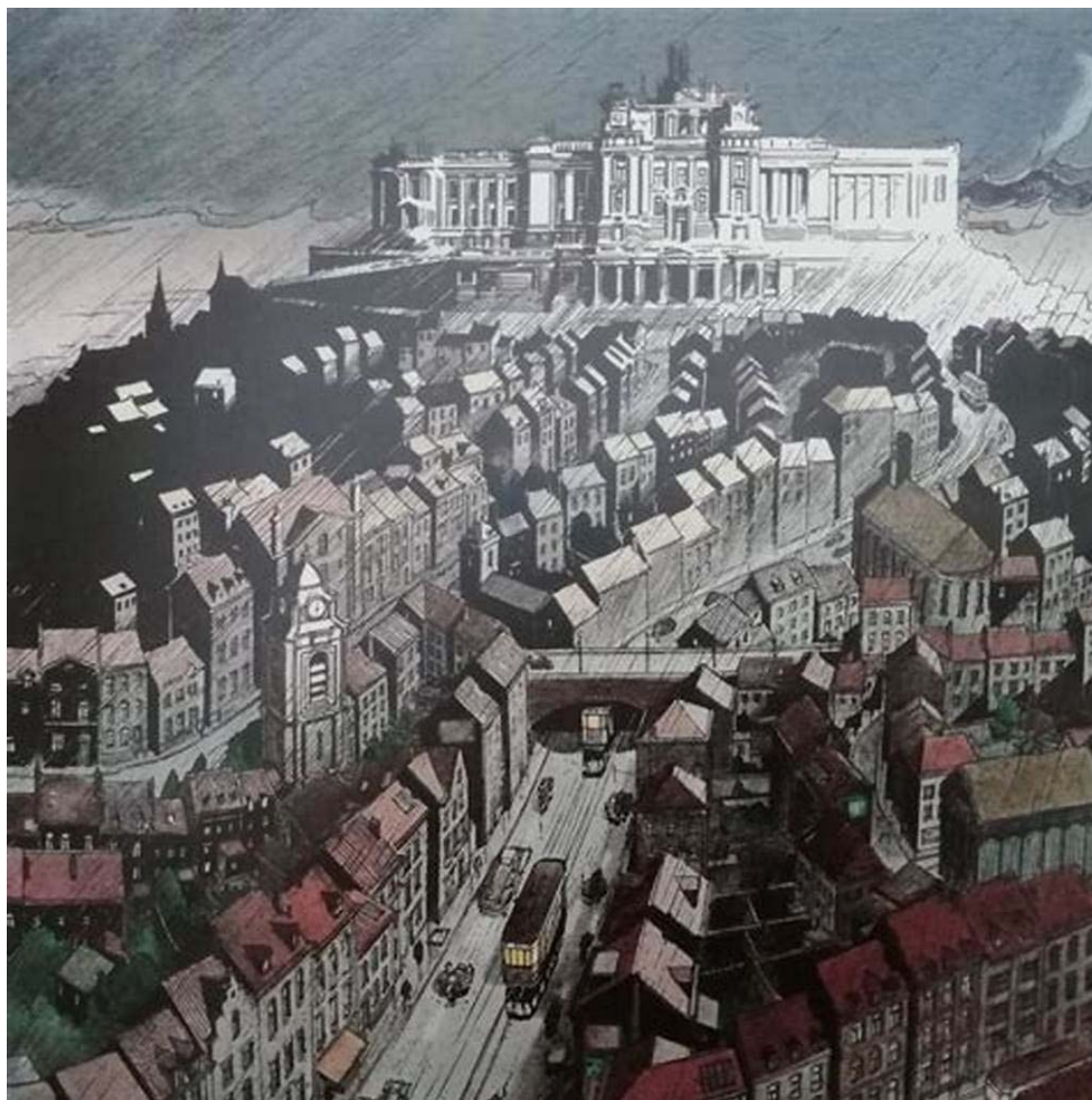


Figura 7. F. Schuiten y B. Peeters: *Brüsel* (viñeta), 1992.

El tema central de la obra maestra que es *Brüsel* no es otro que la dialéctica entre el presente y el progreso, ejemplificado éste con el plástico como nuevo material, la electricidad como nueva energía, y tomando la del protagonista como eje y aspecto crítico. Porque para los defensores del progreso la ciudad antigua, los barrios como Les Marolles, no son sino reductos insalubres. Así, el bisturí se aplica tanto a la extracción de los órganos enfermos de los pacientes como analógicamente de las partes ingobernables de la ciudad, prestas a ser sustituidas por una multitud de rascacielos y una omnipresente red tridimensional de carreteras a distintos niveles. Brusel, la oscura Bruselas, la ciudad en transformación y progreso, es al mismo tiempo, simultáneamente, una ruina y un proceso (Fig. 7), una ciudad, como se apunta en una reunión de políticos municipales, en una permanente situación sólo “imaginable en caso de un bombardeo”. La ciudad es, en efecto, un frente de guerra, pero una guerra cuyas armas no son las bombas, sino los bulldozers, y las tácticas de combate (*urban warfare*) han sido sustituidas por los planes y proyectos urbanísticos, sólo más pacíficos sobre el papel.

Muchas veces se ha apuntado la influencia de Piranesi, en particular de las *Carceri*, sobre los dibujos de Schuiten en *Las Ciudades Oscuras*, pero para nosotros esto requiere de ciertos matices. Es cierto que Piranesi somete al observador a una foto fija de un proceso, proceso del que se nos hurta de datos suficientes para racionalizar y comprender su sentido temporal, su flecha del tiempo entrópica. Sólo el contexto y la experiencia previa nos permiten posicionarnos frente a una ruina, no ante un edificio en construcción, ruina y construcción como procesos que, hipotéticamente, podrían cruzarse en algún momento en un instante indistinguible. Schuiten juega en no pocos momentos con la posibilidad del doble sentido de la flecha del tiempo, la reducción entrópica que supone la arquitectura como arte que viola expresamente la segunda ley de la termodinámica frente a la inexorable aplicación del mismo que conduce a aquella a la ruina; y siempre, una valiosa mezcla de tiempos y estilos [Feuerstein 2008] que representa a la perfección cómo el tiempo moldea la complejidad urbana [Ruíz Sánchez 2002].

La arquitectura por antonomasia es, en Bruselas, la mole del Palais de Justice de Poelaert. Al parecer, Edgar P. Jacobs² apuntó en su día una idea para un álbum de las aventuras de Blake y Mortimer que se desarrollase en Bruselas, y en el que su archienemigo el malvado coronel Olrik deambulara por el Palacio de Justicia, en un guiño inequívoco a la ambigua adscripción del edificio al bien o el mal. Para Jacobs, sus personajes británicos podían hacerle menos popular en el ambiente francófono que lo que otros personajes inequívocamente bruxelenses como Tintin o Spirou habían hecho por sus respectivas series. Muchos

² Por si para alguien no fuese conocido, Edgar P. Jacobs (1904-1987) es uno de los más grandes historietistas belgas, para muchos casi a la altura de Hergé, con quien colaboró durante años en la revista *Tintin* y varios álbumes del periodista belga. Su serie *Blake et Mortimer*, las aventuras de los británicos Philip Mortimer, profesor y científico, y Francis Blake, militar y agente del MI5, continúa editándose con nuevos guionistas y dibujantes, al contrario que la serie *Tintin*, que interrumpió su publicación con la muerte de su creador. *Blake et Mortimer* es una de las cimas indiscutibles de la historieta europea.

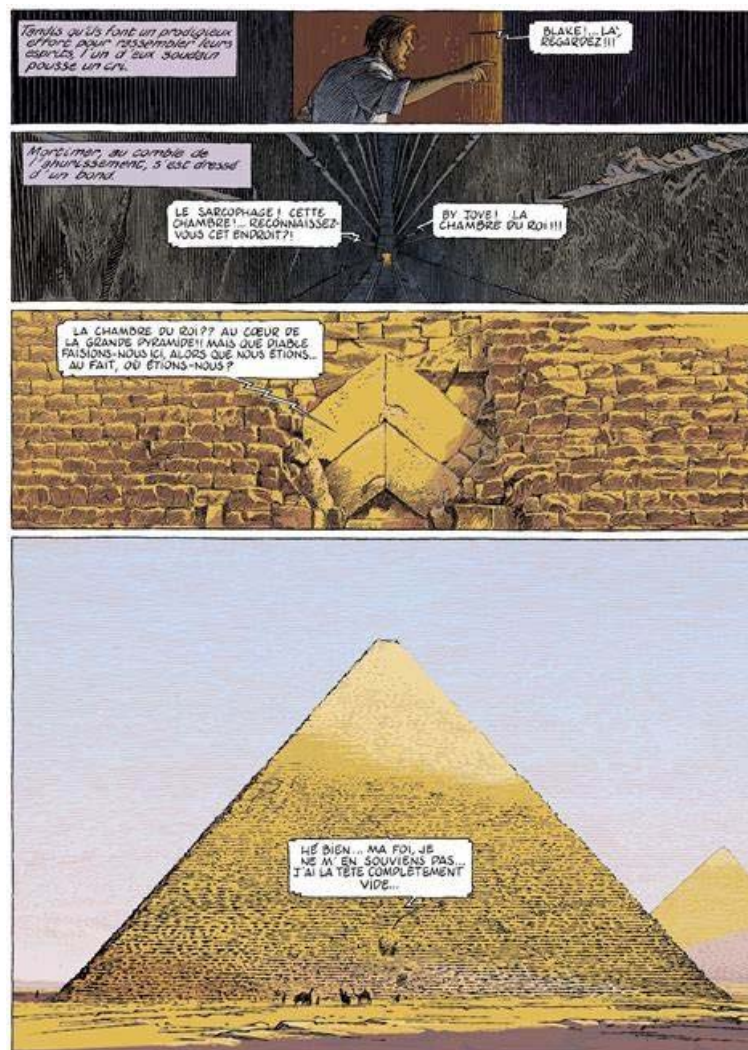
años después, Schuiten recibe la sugerencia de realizar un álbum de Blake y Mortimer y, en sus propias palabras

“Cela faisait des années que l'éditeur insistait pour que je fasse cet album. On adore tous Blake et Mortimer. Mais je ne suis pas très partisan des reprises et je ne voyais pas quoi apporter de plus par rapport à la série existante. Pour me convaincre, il m'a donné entièrement carte blanche. Et puis un journaliste du quotidien *Le Soir* m'a montré un projet de scénario oublié de Jacobs, qui mettait en scène le Palais de Justice de Bruxelles, un monument qui me fascine. Là, je ne pouvais plus refuser...”³ [Detournay 2019]

5. *Le Dernier Pharaon*.

El consiguiente álbum *Le Dernier Pharaon*, coescrito con el cineasta Jaco Van Dormael y el escritor Thomas Gunzig, con la colaboración en la edición en color del ilustrador Laurent Durieux, es el encuentro definitivo de Francois Schuiten con la serie clásica *Blake et Mortimer*, creada por Edgar P. Jacobs en la revista *Tintin* al final de la segunda guerra mundial. Se trata de un álbum excepcional, en muchos aspectos, y su interés desborda con mucho lo anecdótico de enfrentar a un autor actual consagrado con una serie clásica que no ha quedado interrumpida y sigue publicando títulos tras la muerte de su creador. En este álbum, el Palais de Justice aparece como auténtico protagonista de la historia, más allá de ser mera localización de la historia, y permite establecer un importante dialogo entre la arquitectura/urbanismo y el cómic, potenciado además por la doble adscripción de su autor a ambas disciplinas.

³ "El editor había estado insistiendo en hacer este álbum durante años", dice Schuiten. "Todos amamos a Blake y Mortimer. Pero no me interesan mucho las repeticiones y no vi qué podía aportar en comparación con la serie existente. Para convencerme, me dio carta blanca completa. Y luego un periodista del diario *Le Soir* me mostró un proyecto del guion olvidado de Jacobs, que tenía lugar en el Palacio de Justicia de Bruselas, un monumento que me fascina. Allí, ya no podía negarme..."



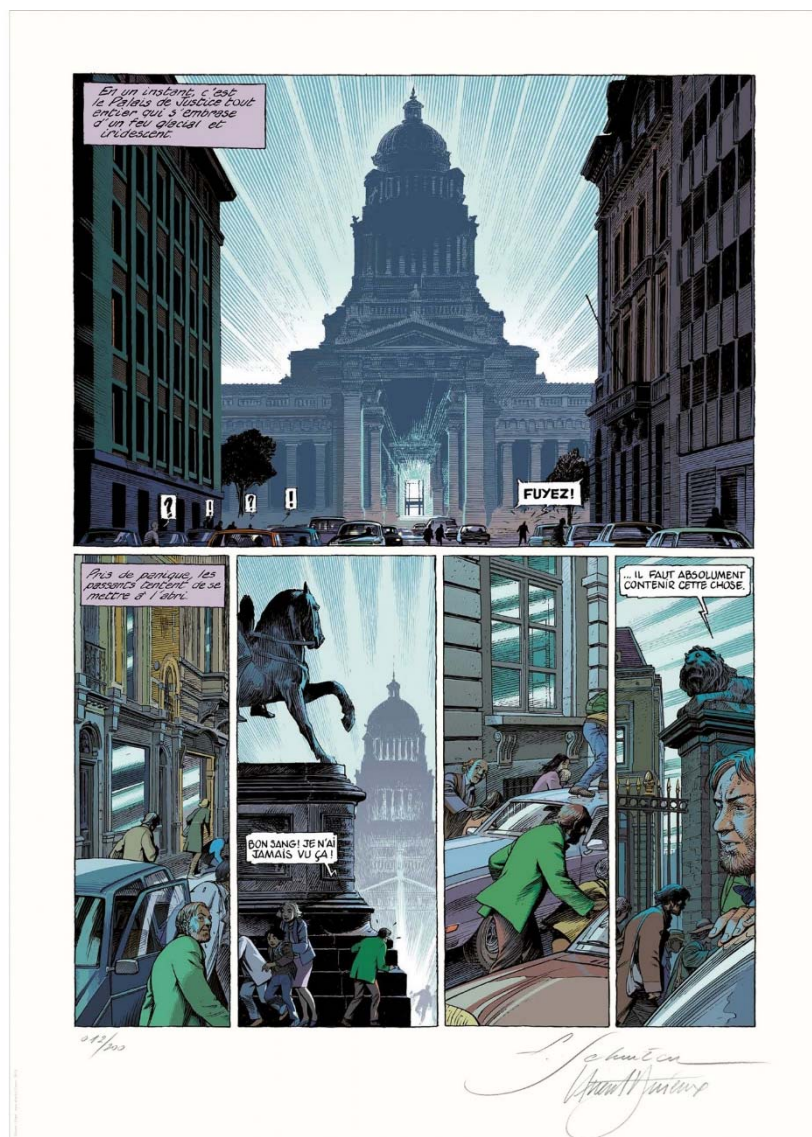


Figura 8. F. Schuiten et.al.: *Le Dernier Pharaon*.

La aparición del Palacio de Justicia en *Le Dernier Pharaon* es directamente frontal, la vista desde la Rue de la Régence, y se produce desde el principio, en la tercera página. Las dos anteriores, que tienen lugar años antes, podrían ser un prólogo, un inserto de *El Misterio de la Gran Pirámide* (*Le Mystère de la Grande Pyramide*), la aventura publicada por primera vez en la revista *Tintin* entre 1950 y 1952 y como dos álbumes en 1954-55. Esta segunda aventura del profesor Mortimer y el oficial Blake es, sin duda, la que va a establecer el desarrollo canónico de la serie, después de la aún no de todo madura *El Secreto del Espadón* (*Le Secret de l'Espadon* - en *Le Journal de Tintin* 1946-49, álbumes 1950-53) y previa a la gloria de la obra maestra absoluta del autor, *La Marca Amarilla* (*La Marque Jaune* - en *Le Journal de Tintin* 1953-54, álbum 1956). En estas dos primeras páginas, Blake y Mortimer despiertan en el interior de la Cámara del Rey de la Gran Pirámide de

Keops en Gizeh, justo a continuación del final de El Misterio de la Gran Pirámide, y Schuiten cierra a continuación esta escena retrospectiva con una vista frontal, imponente, del monumento, de la propia pirámide (pag. 2). En la elipsis consiguiente (“Palais de Justice, Bruxelles/Quelques années plus tard ...”), Schuiten pone directamente a dialogar ambos edificios, más aún porque la acción en las páginas 2 y 3 se invierte: en la 2 el lector sale, se mueve de dentro a fuera de la pirámide; en la 3 el lector entra, se mueve de fuera a dentro del Palais, y así entra de lleno en la aventura⁴ (Fig. 8). Como anécdota, en su día en el primer tomo de *El Misterio de la Gran Pirámide*, el viaje del Capitán Blake de Londres a El Cairo tiene una serie de paradas, una de ellas en Bruselas, donde pasa una noche en el hotel Métropole, tras coger un taxi en la Gare du Midi, con su antigua torre al fondo de la viñeta.

Al contrario que Tintin, Blake y Mortimer han continuado tras la muerte de su creador, con distintos dibujantes y guionistas, manteniendo no sólo un universo temático coherente, llenando los vacíos temporales entre los distintos álbumes originales con nuevas aventuras llenas de citas y referencias entre ellas y las originales, sino un estilo formal inequívocamente Jacobs, que sucesivos dibujantes y guionistas (y coloreadores) adoptan y en el que difuminan rasgos autorales y de estilo en favor de la potencia inequívoca e inconfundible de la serie. Schuiten, en cambio, y de acuerdo con el editor Éditions Blake et Mortimer, opta por un álbum inequívocamente de autor, y de hecho *Le Dernier Pharaon* puede entenderse más como una continuación de la serie *Les Cité Obscures* que como otro álbum de la serie canónica.

Es más, con *Le Dernier Pharaon*, más que con *Brüsel*, se relaciona con dos obras posteriores del tándem Schuiten-Peeters. En 1993 (reed. 2009) apareció *Souvenirs de l'Eternel présent* (*Recuerdos del Eterno Presente*), una indiscutible rareza en la serie de Ciudades Oscuras. Y lo es porque se trata de una obra concebida a partir de la colaboración de Schuiten con el cineasta belga Raoul Servais, cuyo característico y original lenguaje cinematográfico, animación que funde en el dibujo fragmentos de imagen real, bebe directamente de esa particular tradición surrealista belga, la de René Magritte y, sobre todo en este caso, Paul Delvaux, que inspira la mayor parte de los escenarios iniciales del que iba a ser su siguiente largometraje, *Taxandria*.

Taxandria es la ciudad del eterno presente, una ciudad permanentemente en ruinas, donde la flecha del tiempo parece detenida y de hecho es forzosamente detenida. En Taxandria en calles deterioradas, llenas de solares vacíos, conviven edificios de viviendas tradicionales adosados conformando manzanas que nos resultan familiares. Sobre estos edificios se superponen de manera violenta restos de grandes estructuras clásicas, gigantescas columnas de orden corintio, sobre las cuales, en último término, culmina una bóveda que no deja de recordar la bóveda real del Palais de Justice de Bruselas. *Taxandria*, la película, estrenada en 1994, sufrió múltiples problemas de producción. Fue concebida

⁴ Desde mi propio punto de vista, dicho diálogo entre los dos edificios protagonistas es mucho más explícito en la versión en blanco y negro, no coloreada [Schuiten *et al.* 2019 (2)], en la que, al eliminar la diferencia de color en la luz de Egipto y Bruselas, la elipsis es menos disruptiva y, tal vez por ello, más expresiva.

inicialmente como una pequeña producción europea artesanal, con guion de Alain Robbe-Grillet (algún esbozo también del propio Benoît Peeters), y que se rodaría con una técnica especialmente desarrollada por Servais, más cerca del cine primitivo de Georges Méliès que de los modernos efectos especiales, colocando a los personajes reales sobre los espacios dibujados a propósito por Schuiten inspirados en las visiones urbanas, casi metafísicas, de Paul Delvaux. El productor belga, Pierre Drouot, compatibilizaba entonces la producción de *Taxandria* con la de *Toto le Héros*, dirigida por Jaco van Dormael, posterior guionista de *Le Dernier Pharaon*, y que contó también con la colaboración en la dirección artística de Schuiten. Un cambio en la producción, más ambiciosa, buscando un público más internacional para *Taxandria*, en particular la voluntad comercial de acceder al público norteamericano llevó a la práctica sustitución de todo el equipo técnico para acabar en un resultado confuso e insatisfactorio [Peeters, 2009].

La otra obra de Schuiten-Peeters que no podemos obviar es *Revoir Paris* (2009). París ya había sido recreada como Páhry en *Les Cités Obscures*, junto con *Brüsel* la única otra *doppelgänger* de una ciudad real, doble en ruinas, y objeto de un inexorable proceso de decadencia e intuimos que, tal vez, en último término muerte, como la Taxandria de *Souvenirs de l'Eternel présent*, aunque dicha muerte se disfraza de presente eterno (lo que nos llevaría, de nuevo, a Piranesi y Soane/Gondry, e incluso a Speer). En *Revoir Paris* (*Volver a París*), la joven protagonista, Kârinh, nacida en una colonia autoexiliada en el espacio exterior, en un futuro alternativo a mediados del siglo XXII, regresa a la tierra a conocer un París del que se siente parte. Como si de una ciudad oscura se tratase, aquí París se nos presenta en un futuro pasado, un futuro desarrollado no a partir de nuestro presente, sino de un pasado ya superado. Este pasado se sitúa, como en *Brüsel*, en algún momento previo a la gran guerra, superado el gran momento de transición de la ciudad casi medieval a la modernidad que tiene lugar de manera generalizada en la ciudad europea durante la segunda mitad del siglo XIX. *Revoir Paris* sintetiza de manera ejemplar muchos de los temas de *Les Cités Obscures* sin formar parte explícita de la serie. Así, trata del efecto del tiempo sobre la ciudad, de la posibilidad y significado de la reconstrucción. Muchos monumentos de París han sido desmontados y trasladados a un almacén de conservación a las afueras y sustituidos por réplicas perfectas, abriendo un complejo debate sobre la autenticidad y la contextualización, si la *ressemblance*, en términos foucaultianos, nos aleja u oculta la autenticidad o si la identificamos como tal con lo histórico [Hernández León, 2013], la realidad material frente a la construcción de significado basado en lo relacional, el lugar, la posición, el contexto urbano. Significativamente, el único monumento que permanece auténtico es Notre Dame, que nunca ha dejado de transformarse desde la edad media hasta Viollet-le-Duc, y que ahora, paradójicamente y debido al incendio de abril de 2019, vuelve a poner el debate sobre la mesa a propósito de la reconstrucción fiel de la aguja decimonónica del propio Viollet.

La relación entre narración y representación que se establece en toda la obra de Schuiten, y de manera particular en *Le Dernier Pharaon* a propósito de la construcción/destrucción del Palais de Justice y en Bruselas cuestiona la posibilidad de representación del movimiento histórico en los términos de Reinhart Koselleck en *Futuro pasado* [Koselleck 1979]. A propósito de la “determinación histórica del tiempo”, Koselleck distingue entre

“evento” y “estructura”, y concluye que “los eventos sólo pueden ser narrados, mientras que las estructuras sólo pueden ser descritas”. La mera cronología, que ligamos a los eventos debe, para una perfecta comprensión de la historia, ligarse y complementarse (y tal vez incluso supeditarse) a una necesaria “estructuración”. Así se legitima el uso de estructuras diacrónicas para identificar el conjunto de condiciones internas que determinan la secuencia de eventos. Esto es lo que toda la serie de *Les Cités Obscures* y su síntesis *Le Dernier Pharaon* llevan a cabo, la supeditación de la narración de los eventos a la representación de las estructuras, para que a partir de esta representación se recomponga de nuevo la narración como secuencia de eventos.

En *Revoir Paris*, por ejemplo, el mismo Schuiten se autocita y autorreferencia; concretamente cita su labor como arquitecto-diseñador de la estación de metro Arts et Métiers de París. Y como, en el fondo, la ciudad es una construcción de la memoria tanto individual como colectiva, aquí el París de Kârinh se construye a partir de imágenes personales. Cuando París es atacado, y los protagonistas huyen a Londres, pueden hacerlo al Londres **que resulta ser posible ser re-construido** por las imágenes que de él tiene la joven protagonista, el Londres “de Gustave Doré, de Richard Rogers, de Blake y Mortimer ...” [sic] o a un Londres real, múltiple, donde tener la oportunidad de volver a re-vivir, que sería, en términos heideggerianos, la forma plena de construir la ciudad. Ante lo que estamos es ante un hábil manejo de las estructuras (aquí estructuras cuya materialidad sólo es accesible a través de la memoria y la representación) para ser capaces incluso de proyectar, en este caso, un Londres futuro.

En 2014-2015 Schuiten y Peeters fueron invitados a comisariar *Revoir Paris l'Exposition* en la Cité de l'Architecture & du Patrimoine, en la “Cathedral” del Palais de Chaillot de París. Además de trabajos conocidos, se expusieron por primera vez una docena de dibujos de Schuiten de 2009, Visiones metafóricas de París. Muchas de ellas son visiones aéreas, que incluyen la figura humana de un niño que sobrevuela la ciudad, sin formar parte de ella, de una manera que no puede dejar de recordarnos el papel cuasi-surrealista de las figuras humanas en los grabados de Piranesi o las acuarelas de Gandy, o directamente surrealista en los cuadros de Delvaux.

El papel de la memoria en la construcción de la ciudad, los futuros pasados, incluso las “arqueologías del futuro”, parafraseando aquí al crítico y profesor neoyorkino Fredic Jameson, y el papel del surrealismo al servicio de la interpretación de los procesos, nos obligan a citar, aunque sea brevemente, dos películas cuyas imágenes, de París una, de Bélgica la otra, no pueden disociarse de la obra gráfica de Schuiten. *La Jetée* (1962), dirigida por Chris Marker, y *Je t'aime Je t'aime* (1968), dirigida por Alain Resnais, comparten el tema de la memoria como instrumento de viaje y de manipulación del tiempo⁵. Las imágenes fijas (la película es una fotonovela) de un París en ruinas en *La jetée* dialogan con las imágenes anteriores de Doré o posteriores de Schuiten, pero lo más interesante de la misma,

⁵ Marker y Resnais codirigieron en 1953 *Les statues meurent aussi*, ensayo documental sobre la destrucción de la memoria cultural africana por parte de la acción colonial francesa. La precisión del objeto de la película, el cuestionamiento de la política colonial francesa en África en unos años especialmente convulsos, llevó a la prohibición de su exhibición durante diez años.

a nuestros efectos, es que está rodada en un futuro Chaillot en ruinas, que es realmente un Chaillot pasado previo a las obras de restauración que daría paso al complejo cultural del que forma parte la propia Cité de l'Architecture & du Patrimoine. Aquí, de nuevo, el instante de la ruina coincide con el instante de la construcción, el cruce del momento de degradación entrópica que conduce al presente eterno de la ruina con el momento de la construcción de orden neguentrópico a partir del caos que es la arquitectura.

Si el Capitán Blake había pasado fugazmente por Bruselas en *Le Mystère de la Grande Pyramide*, en *Le Dernier Pharaon* el eje de la historia va a ser la estancia del Profesor Mortimer en Bruselas. El Palais de Justice (¿qué otro edificio, si no?) va a ser el origen del escape de una enorme radiación electromagnética que, en una primera etapa, obliga a desalojar Bruselas y, en una segunda, amenaza el funcionamiento de la economía del mundo hasta el punto de llegar a plantearse la destrucción completa de la ciudad mediante un bombardeo utilizando misiles. En una primera parte, Bruselas queda vacía, de tal manera que los procesos llevados a cabo por la sucesiva y progresiva ordenación urbanística se invierten: la ciudad se arruina, las aguas del soterrado río Senne recuperan las calles, los animales salvajes vuelven a la ciudad y los domésticos abandonados se vuelven salvajes (los perros salvajes omnipresentes tanto en *Le Dernier Pharaon* como en *Revoir Paris*). Como Kárinh en *Revoir Paris*, Philip Mortimer accede a una ciudad cerrada y tiene que recorrer un, aquí más peligroso, camino hasta el objetivo, el Palais. Mientras la ciudad se arruina, el Palais de Justice aparece protegido por una jaula de Faraday (Fig. 9), a la manera de un gigantesco andamio. De nuevo, la referencia es oportuna. El Palacio (el Palais auténtico), como cualquier edificio, ha sufrido a lo largo de su primer siglo de existencia, la inexorable degradación. En los pasados años 80 empezó un nuevo debate sobre su mantenimiento y restauración, que ha llevado no sólo a iniciar en 2008 las obras efectivas de reconstrucción y rehabilitación sino incluso a proponer a UNESCO su consideración como Patrimonio de la Humanidad. Actualmente, en 2020, el Palacio está efectivamente andamiado, una imagen que recuerda poderosamente la viñeta (Fig. 10). De nuevo nos encontramos con el tema de la flecha del tiempo y su inversión-ralentización a través de la inversión de entropía negativa que supone la arquitectura, en tanto que construcción efectiva de orden a costa de la disipación de energía al entorno, aquí entorno urbano. La jaula de Faraday dibujada/andamio real no dejan de ser un límite diferenciador entre el Palacio y la ciudad, enfatizando el diálogo entre los procesos a uno y otro lado del borde, procesos contrapuestos rastreables desde la primera destrucción de una parte de Les Marolles hace ciento cincuenta años. Como comentó Peeters a propósito de *Les cités obscures*, “los urbanistas y los políticos son sobrepasados totalmente por los acontecimientos” [Thévenet y Rambert 2010]. En efecto, queda manifiesta la brecha entre la voluntad del proyecto y la planificación y los procesos efectivos, los planes y proyectos más cerca de la

imaginación, lo que reivindica, a su vez, la imaginación como instrumento de anticipación de procesos en la toma de decisiones que supone, al fin y al cabo, cualquier arquitectura o plan urbanístico.

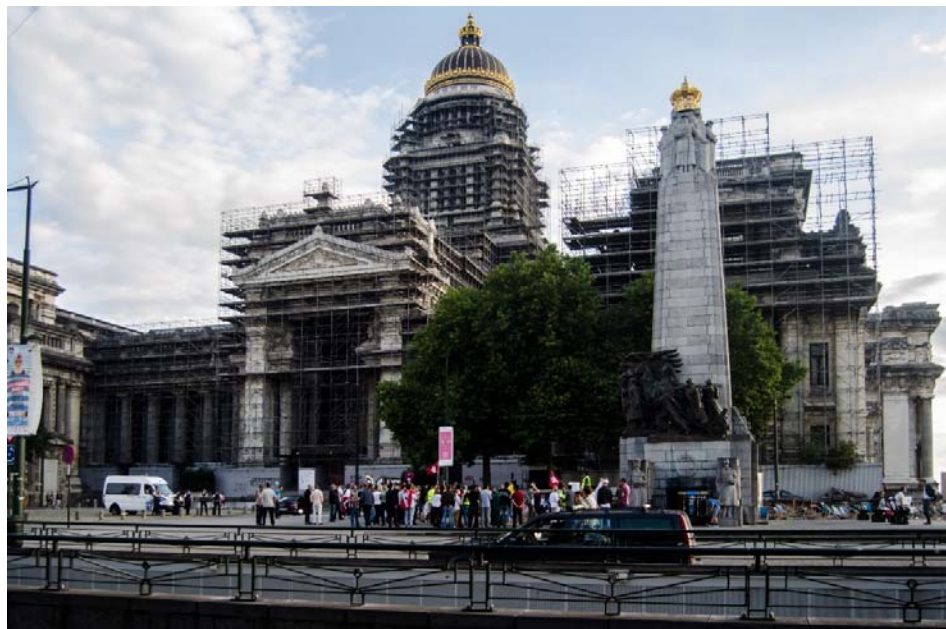


Figura 9. F. Schuiten et.al.: *Le Dernier Pharaon*.

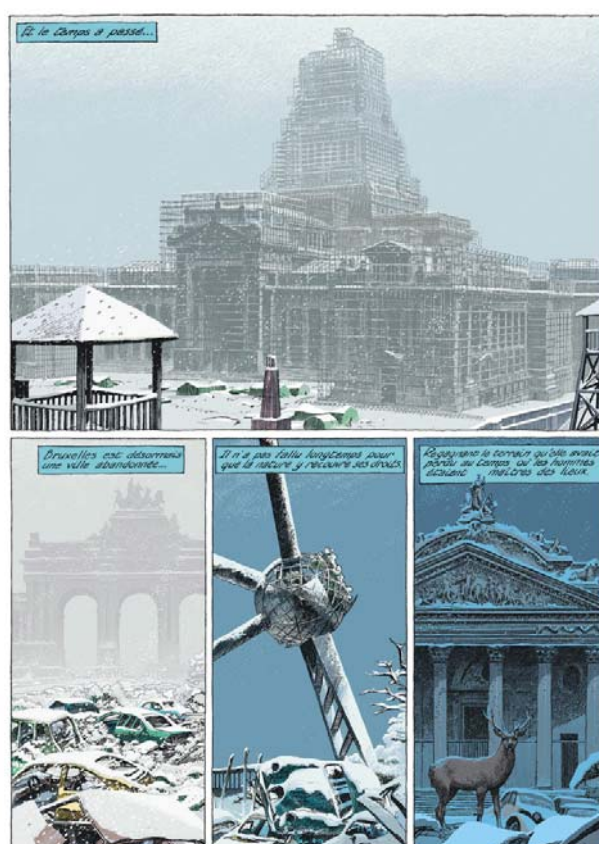
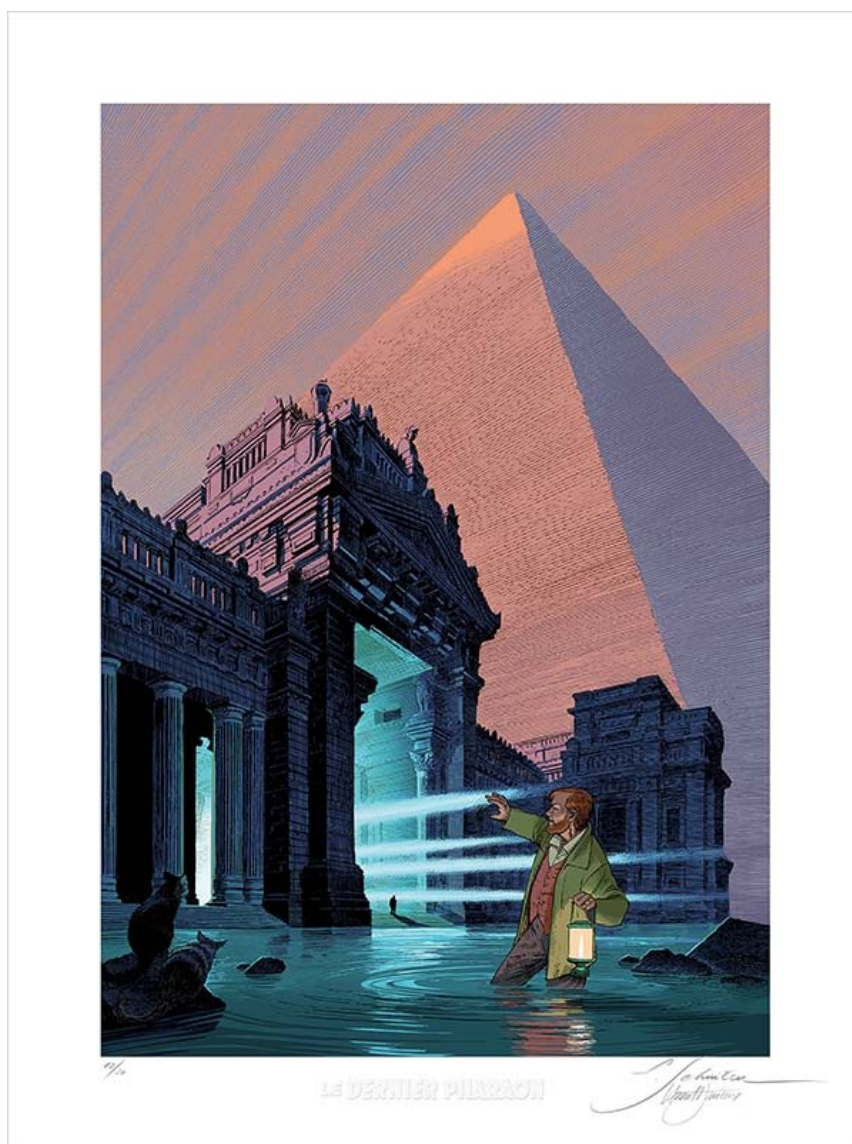


Figura 10. Vista andamiada del Palais de Justice en 2019.

Un segundo diálogo, aparte de que se establece entre el edificio y la ciudad, se establece entre aquél y la pirámide. Aquí, necesariamente, toma protagonismo la componente fantástica que, por otra parte, es y debe ser inherente al conjunto de la serie *Blake et Mortimer*. El edificio se asienta, en una relación casi especular, sobre la base de una pirámide invertida enterrada hace miles de años, contemporánea de sus hermanas de Gizeh. Pero, como todo en la serie, aquí se mezclan lo fantástico y lo real. En *Le Dernier Pharaon* se nos repasa lo simbólico de la historia real, auténtica, del sitio del Palacio, su *genius loci*, desde su origen como la antigua colina de los ahorcados al posterior sitio de una primitiva iglesia de San Miguel Arcángel. Pero también aparecen otras escenas que mezclan lo real y lo fantástico hasta el punto de hacer indistinguible el límite entre ambos: la aparición de los planos perdidos del proyecto del edificio en un imaginado despacho del arquitecto (en la realidad han sido encontrados recientemente ocultos en un archivo); la idea original por parte de Poelaert de culminar el edificio no con una cúpula, sino con una pirámide (aunque suene fantástico, ¡es real!), lo que nos hubiese llevado, en la fantasía, a un doble vértice que canalizaría un flujo cósmico de energía.



Philip Mortimer, el último faraón, acaba asistiendo al desmoche de la cúpula debido a la necesidad de activar el mecanismo oculto que permite, al final, detener la emisión de energía. La imagen del Palais de Justice sin cúpula es, en realidad, tan icónica como la imagen del edificio completo, pero mucho más significativa. Durante la construcción del edificio a mitad del siglo XIX, la silueta del mismo recortada en el suelo de Bruselas careció mucho tiempo del remate de la cúpula, de tal manera que la imagen del edificio inacabado se grabó durante mucho tiempo en la memoria de los ciudadanos. Aún más: en 1944, en la víspera de la entrada en Bruselas por parte de los aliados, la política de tierra quemada por parte del ejército alemán en su retirada al final de la Segunda Guerra Mundial llevó a los alemanes a incendiar el Palacio (Fig. 7), una acción justificada porque, al haber sido cuartel de oficiales y centro de mando, podía contener documentos estratégicos. Se trata de una acción más simbólica que táctica, ya hemos apuntado al respecto el valor que Hitler y Speer daban al edificio. El fuego no lo destruyó completamente, pero hizo colapsar la cúpula. Así, entre 1944 y 1948 la silueta del edificio en fase de destrucción coincidió con la que tuvo durante gran parte de su fase de construcción el siglo anterior⁶.

Las últimas viñetas de *Le Dernier Pharaon* nos muestran un palacio en ruinas. No puede ser de otra manera, el palacio se alimenta de la entropía de la ciudad, y la reconstrucción de la misma se debe ligar, aunque sea de manera simbólica, al abandono del edificio, que pasa a ser progresivamente colonizado por vegetación salvaje, en un proceso de renaturalización. Pero la cúpula destruida es reemplazada por una pirámide de luz, un extraño fenómeno lumínico que utiliza la forma piramidal para focalizar y expulsar hacia arriba la energía remanente en el interior del conjunto.

Le Dernier Pharaon es singular porque no sólo cierra un círculo abierto al principio de la serie *Blake et Mortimer* en *Le Mystère de la Grande Pyramide*. Esto es importante en el contexto de la serie, puesto que las sucesivas adiciones a la misma, ambientadas en épocas diversas, van completando diacrónicamente los huecos dejados en los álbumes de la serie original. Como aquéllos, cada nuevo álbum se inserta en la serie, incorpora referencias, pero a la vez deja el tiempo abierto para nuevas adiciones intercaladas, en una especie de “continuará...” futuro-pasado. La aportación de Schuiten incorpora referencias de otras historias, pero no se intercala entre las mismas, sino que se proyecta hasta un tiempo mucho más reciente, con unos Francis Blake y Philip Mortimer mayores, al final de su carrera. No hay un coronel Olrik que nos permita imaginar nuevas aventuras con él de antagonista, estamos ante el final efectivo de la serie, sin posible continuación. Pero la obra además cierra un círculo más amplio, el que nos lleva del Egipto de las ruinas al Egipto imaginado, a través de las pirámides y su especial consideración en tanto que ruinas como también de su influencia en la arquitectura moderna⁷. Se trata, con sus defectos, de una obra con vocación de definitiva, acaso un testamento dibujado que anuncia la retirada del autor del mundo de la *bande dessinée*, cerrando también un círculo perso-

⁶ Como anécdota, la reconstrucción de la cúpula la hizo dos metros y medio más alta, menos tendida que la original de Poelaert, con la polémica correspondiente, tanto por parte de técnicos como de ciudadanos.

⁷ Entendiendo aquí como arquitectura moderna toda la arquitectura posterior al iluminismo neoclásico.

nal: según el propio Schuiten, él mismo, en su día, se ofreció al maestro Jacobs para colaborar, sin éxito, en las *Trois formules du professeur Sato* (primera parte *Le Journal de Tintin* 1971-72, álbum 1977) que sería la última obra del maestro y abriría en su segundo tomo, que dejó inicialmente inconcluso, la colaboración de nuevas generaciones de dibujantes y guionistas (en este primer caso otro dibujante formado en Studios Hergé, Bob de Moor - publicación serial de la segunda parte de las *Trois formules du professeur Sato* en *Hello Bédé* y álbum 1990).

Referencias

- BERMAN, M. Falling Towers: City Life after Urbicide. En Dennis Crow, ed., *Geography and Identity*. Washington DC, 1966. pp. 172-192
- BRAVO, É. *Spirou. L'espoir malgré tout. Première partie: Un mauvais départ*, París: Dupuis 2018 (trad. esp. *La esperanza pese a todo. Primera parte: un mal principio*, Madrid: Dibbuks, 2019).
- CULOT, M., SCHOONBRODT, R. y KRIER, L. *La Reconstruction de Bruxelles*. Bruselas: Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1982.
- DAL CO, F. P. Venecia y el tiempo de las ruinas. En *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, pp. 103-112, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019.
- DETOURNAY, C.-L. "Le Dernier Pharaon", l'hommage de François Schuiten à Blake et Mortimer. En *Actua BD*, 28 mai 2019.
- DESSOUROUX, C. *Espaces partagés, espaces disputés. Bruxelles, une capitale et ses habitants*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles et Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, 2008. ISBN: 2960074904
- FEUERSTEIN, G. *Urban Fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*, Stuttgart-Londres: Axel Menges, 2008.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *Autenticidad y monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión*, Madrid: Abada, 2013.
- JACOBS, E. P. *Le Mystère de la Grande Pyramide, Tome 1. Le Papyrus de Manethon / tome 2. La Chambre d'Horus*, Bruselas: Le Lombard, 1954-55 (trad. esp. *El Misterio de la Gran Pirámide*, dos tomos, Barcelona: Grijalbo/Norma ed.).
- KOSELLECK, R. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 (trad. esp. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1993).
- LEVENT, C. BD: dans le secret du nouveau «Blake et Mortimer». En *Le Parisien* 27 mai 2019
- LUKACHER, B. *Joseph Gandy: An Architectural Visionary in Georgian England*. Londres: Thames and Hudson, 2006.
- PEETERS B. De Bruselas a Brüssel. En Schuiten y Peeters (1992/2017).
- PEETERS B. Regreso a Taxandria. En Schuiten y Peeters (1993/2009).
- ROMAŃCZYK, K. M. Transforming Brussels into an international city — Reflections on 'Brusselization'. En *Cities*, 29(2). 2012. 126–132. DOI: 10.1016/j.cities.2011.08.007. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2011.08.007>
- RUIZ SÁNCHEZ, J. Complejidad urbana y determinación. Madrid: Universidad Carlos III – Instituto Pascual Madoz – BOE, 2002. ISBN 84-340-1345-2.
- SCHUITEN, F. y PEETERS, B. *Les Cités Obscures: Brüssel*. Casterman, 1992 (ed. ampliada 2017, trad. esp. *Las ciudades oscuras: Brüssel*, Barcelona: Norma, 2017)

SCHUITEN, F. y PEETERS, B. *Souvenirs de l'éternel présent*. Casterman 1993-2009 (trad. esp. *Recuerdos del Eterno Presente*, Barcelona: Norma 2019).

SCHUITEN, F. y PEETERS, B. *Revoir Paris*, Casterman 2014-2016 (trad. esp. *Volver a París*, Barcelona: Norma 2019).

SCHUITEN, F., VAN DORMAEL, J., GUNZIG, T. y DURIEUX, L. *Le Dernier Pharaon*, Éditions Blake et Mortimer, 2019 (más versión bibliófila B&N, 2019-B) (trad. esp. *El último faraón*, Barcelona: Norma 2019).

SPEER, A. *Erinnerungen*, Berlín: Ullstein Buchverlage, 1969 (trad. esp. *Memorias*, Barcelona: Acantilado, 2001).

TAFURI, M. *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turín, Einaudi 1980 (trad. esp. *La Esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años '70*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984).

THÉVENET, J.-M. y RAMBERT, F. (*Archi & BD: La ville dessinée*, París: Cité de l'architecture & du patrimoine, 2010).

VANDORSELAER, T. *Bruxelles dans la BD – La BD dans Bruxelles*, Louvain-la-Neuve: Versant Sud, 2004.

Películas citadas (en orden cronológico):

La jetée, 1962, dir.: Chris Marker. 28'. Francia.

Je t'aime je t'aime, 1968, dir.: Alain Resnais. 91'. Francia

La Bataille des Marolles, 1969, dir.: Jean-Jacques Péché y Pierre Manuel. 60'. Bélgica.

Taxandria, 1994, dir.: Raoul Servais. 84'. Bélgica.

Bio

Javier Ruiz Sánchez. Profesor Titular. Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio